مطالعه تطبیقی بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار نقاشی و معماری معاصر ایران، نمونه موردی: آثار نقاشی پرویز کلانتری و آثار معماری سید هادی میرمیران

امیر سمیعی*- سحر خدابخشی**- منوچهر فروتن***

تاریخ دریافت: ۹۲/۴/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۱/۸

چکیده

نقاشی و معماری همیشه در کنار هم بوده‌اند و با ویژگی‌های انحصاری در مبانی و صور به دیگری کمک کرده‌اند.گاهی نقاشی ایده اولیه معماری بوده و گاهی معماری موضوع نقاشی شده است. بنابراین درک فضایی از هر کدام، از زاویه دید هنرمند، به‌گونه‌ای مددرسان خلق فضا به شکلی متفاوت است.حلقه‌ای گمشده که در تنها عنصر غیر قابل حذف آن‌ها یعنی فضا مشترکند، فضایی که در نقاشی دو بعدی و سه بعدی، مجازی و در معماری عینی آفریده می‌شود. این مقاله جستاری پیرامون بازنمایی فضای معماری سنتی در نقاشی و معماری معاصر ایران است که در آثار نقاشی کلانتری و میرمیران دیده شده است. این نوشتار نظر دارد با مقایسه رابطه مفهوم فضا در نقاشی و معماری در دوران معاصر به بررسی پیوندهای مفهومی میان این دو هنر بپردازد. هدف از انجام پژوهش نیز دستیابی به درک مشترکی از هنرمند نقاش و معمار از فضای معماری سنتی ایران است. برای این منظور دو هنرمند که در آثارشان به بازنمایی و برداشت خود از فضای معماری سنتی پرداخته‌اند و در این زمینه پیشرو و مطرح هستند انتخاب شده‌اند و بدین منظور سه مقوله اصلی مورد بررسی قرار گرفته است.

گام نخست: بررسی بازنمایی فضای معماری سنتی و مفهوم آن در آثار نقاشی پرویز کلانتری؛
گام دوم: بررسی بازنمود فضای معماری سنتی ومفهوم آن در آثار معماری سیدهادی میرمیران؛
گام سوم: بررسی "رابطه و پیوند فضای نقاشی و معماری" در این دو هنرمند معاصر.

روش پژوهش، براساس مطالعه تطبیقی، تحلیل تفسیری وبا تحلیلی شکل‌گرایانه و شمایل‌نگارانه انجام شده است. روش کار به گونه‌ای تنظیم شده که عوامل مؤثر بر شکل‌گیری فضا در نقاشی‌ها و معماری‌های منتخب تحت بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته و آثار نقاشی با روش‌های مذکور مورد ارزیابی واقع شده است. در نهایت ویژگی‌های مشترک بازنمایی فضاهای سنتی ایران در آثار دو هنرمند بیان شده است.

واژگان کلیدی: معماری معاصر ایران، نقاشی معاصر ایران، فضا، پرویز کلانتری، سیدهادی میرمیران.

* گروه معماری، واحدخمین، دانشگاه آزاداسلامی، خمین، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Samiei@iaukhomein.ac.ir
**گروه معماری، واحد خمین، دانشگاه آزاد اسلامی، خمین، ایران.
***گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

مقدمه

نقاشی ایرانی از دیرباز بدون تقلید صرف از طبیعت یعنی بدون به کار بردن فضاهای سه بعدی، رنگ‌های واقعی، بافت‌ها، شکل‌ها و همچنین نور و سایه‌های طبیعی، سعی در به‌وجود آوردن فضاهای آرمانی و ایده‌آل، همان چیزی که در ذهن نقاش شده داشته است.بنابراین جز در دوره‌های اثرپذیری از سنت‌های غربی، نشانی از طبیعت‌گرایی در نقاشی ایران نمی‌توان یافت. در عوض چکیده‌نگاری (استیلیزاسیون [۱])، نمادپردازی و آذین‌گری از کهن‌ترین روزگار در هنر تصویری این سرزمین معمول بود.مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بر اساس این ادراک انتزاعی از جهان شکل گرفت (Pakbaz, 2010, p. 8).

عضو ثابت و بدون تغییر تحولات نقاشی یک عنصر است که به هیچ‌وجه قابل چشم‌پوشی و حذف نیست و آن فضایی برآمده‌از ذهن هنرمند است که شکل می‌گیرد، پخته می‌شود سپس به صور مختلف در بوم عینیت می‌یابد. اهمیت پژوهش را می‌توان در شناختی نوین از انواع دید، درک و فهم فضاهای مختلف نقاشی و معماری در یک دوره دانست تا با بررسی عمیق‌ترین لایه مفهومی مشترک میان این دو هنر، یعنی بررسی "رابطه فضای نقاشی و معماری" به هدف پژوهش دست پیدا کرد. این مقاله قصد دارد این واقعیت را روشن سازد که در دوران معاصر ایران رابطه‌ای مفهومی میان نقاشی و معماری برقرار بوده است و این دو هنر در دوران معاصر از یک منبع تغذیه می‌شدند و مفاهیم فضایی واحدی را منتقل می‌نمودند.

۱. پیشینه پژوهش

گیدئون[۲] (۲۰۰۷) آثاری از نقاشان دوران رنسانس تا دوران معاصر آورده و به مقایسه تصور فضایی در نقاشی و معماری پرداخته است. یکی از عواملی که بر معماری میس‌وندروهه[۳] مؤثر بوده است نهضت هنری داستایل هلند[۴] است (Gideon, 2007, p. 465). نمونه‌ای خاص از فضاسازی‌های نزدیک و قابل فهم را می‌توان در قرابت فضایی بین آثار فرانک لوید رایت[۵] و پیت موندریان[۶] از اعضای گروه داستایل دید. همانطور که گیدئون (۲۰۰۷) می‌گوید: نحوه کار دسته‌های مختلف هنرمندان (کوبیسم) متفاوت بود اما نتیجه کار همه آنان به معماری راه برد. گاردنر[۷] (۲۰۰۶) گونه‌ای از تکامل تدریجی یا پیشرفت کیفی آثار هنری با رویکردی تاریخی را در کتاب "هنر در گذر زمان" آورده است. در آنجا چنین فرض کرده است که مفهومی در هر اثر هنری بیان شده و مفهوم مزبور را فقط در صورتی می‌توان درک کرد که اثر مجسم‌کننده‌اش را با دیگر آثار مشابهی که تقریباً در همان زمان آفریده شده مقایسه کرد. نوربرت لینتن[۸] (۲۰۰۴) درباره هنر مدرن پژوهشی انجام داده است. تابلوی "مصر من" اثر چارلز دموت[۹]، که آوای آن معماری آمریکایی را به گوش می‌رساند که فرانک لوید رایت، گروپیوس[۱۰] و دیگران به عنوان الگوی گونه‌نوین زیبایی پیشنهاد می‌کردند (Lynton, 2004, p. 194). نتایج پژوهش‌های انجام شده نشان‌دهنده نزدیکی فهم مشترکی از فضا در نگاه نقاش و معمار است و از این مدخل به تأثیرپذیری متقابل دو هنر پی می‌برد. فروتن (۲۰۰۵) در پژوهشخود با عنوان «درک نگارگران ایرانی از ساختار فضای معماری ایران»، که در دوره‌های ایلخانی، تیموری و اوایل صفوی نشان داده است، به عناصری از جمله تقارن، تعدد، تنوع و در کل ویژگی های ساختار فضای معماری و درک آن در نگاره‌های قرن هفتم تا قرن دهم هجری قمری می‌پردازد.

۲. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله بر اساس مطالعه تطبیقی بین رشته‌ای و تحلیلی – تفسیری است. برای دستیابی به اهداف این پژوهش از دوشاخه هنری، نقاشی و معماری استفاده شده است. از بین هنرمندان، چهره‌های به‌نام دو حوزه نقاشی و معماری یعنی پرویز کلانتری و سیدهادی میرمیران به دلیل نام‌آشنا بودن و سعی در بازنمایی معماری سنتی در طیف فعالیتی خود، انتخاب شده‌اند.

بر این اساس تحلیل فضایی نقاشی‌های مشخص از کلانتری به عنوان فضاهای نقاشی شناخته می‌شوند. برای تحلیل فضای محتوایی نقاشی‌ها ابتدا از روش شکل‌شناسی و سپس روش شمایل‌نگاشتی پانوفسکی[۱۱] استفاده شده است. مراحل بررسی نقاشی‌ها به ترتیب زیر انجام شد: تاریخ‌گذاری نقاشی‌ها، بررسی ابعاد و اندازه، تکنیک نقاشی، پیام‌های ظاهری نقاشی، پیام‌های عمیق‌تر و درونی‌تر آن و سپس مقایسه‌ای معنایی– فضایی بین آن نقاشی و معماری هم دوره خود صورت گرفته است. در این مقاله از روش تطبیقی استفاده شده است تا ماهیت فضا در دو هنر نقاشی و معماری بررسی و از این بررسی بتوان به شناختی درجه اول از ماهیت کیفی فضاهای ذهنی نقاشی دست پیدا کرد.

شکل‌گرایی رویکردی است به هنر که به جای تأکید بر محتوا، بر اهمیت شکل به منزله سرچشمه جاذبه ذهنی اثر هنری پافشاری می کند. راجر فرای[۱۲] (۱۹۳۴-۱۸۶۶) بر این باور است که هنر با هنرمند آفریننده آن یا فرهنگی که به آن تعلق دارد ارتباط معناداری ندارد و یا ارتباطی اندک دارد. این رویکرد رویکردی ناتاریخی است و بر تأثیرهای عاطفی اثر هنری تمرکز دارد. برای تدقیق در هر اثری شکل و فرم اثر نیز حائز اهمیت و قابل توجه است. هاینریش ولفلین[۱۳] مسأله تکامل هنری را با نمونه‌ای از حرکت از نوزایی (رنسانس) به سوی سبک باروک سده هفدهم توضیح می‌دهد. ولفلین پنج جفت

مفهوم سبک را متمایز می‌کند که آن‌ها را به‌ترتیب در مورد سازماندهی شکلی هنر نوزایی و باروک به‌کار می‌برد. این پنج جفت عبارتند از: خطی و نقاشی وار، تخت و واپس نشسته، شکل باز و بسته، چندگانگی و یگانگی، و سرانجام وضوح مطلق و نسبی(Adams, 2009, p. 29).

رویکرد شمایل‌نگاشتی به آثار هنری در درجه نخست معنای موضوع را در نظر می‌گیرد. به عبارتی می‌توان گفت پژوهش شمایل‌نگاشتی به جای شکل بر محتوا تمرکز دارد. اروین پانوفسکی سه سطح را در روش خوانش شمایل‌نگاشتی آثار هنری متمایز کرد. نخستین سطح، سطح پیش شمایل‌نگاشتی بود یعنی سطحی از موضوع بدوی یا طبیعی. دومین سطح یعنی سطح رسم و قرارداد که در این سطح، متن زیرساخت تصویر است. سطح سوم به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان، مکان و خواست‌های پشتیبان‌ها را در نظر می‌گیرد. این سطح، سطح ترکیبی تفسیر است و داده‌های منابع گوناگون را با هم می‌آمیزد و بن‌مایه‌های فرهنگی، متن‌های معاصر در دسترس، متن‌های انتقال یافته از فرهنگ‌های گذشته، پیشینه‌های هنری و این گونه امور را در بر می‌گیرد (Adams, 2009, p. 51).

۳. معنی فضا در معماری و نقاشی

واژه فضا در معماری معنای دقیق و واحدی ندارد. تا حدی که شاید بتوان این واژه را یکی از مشکل آفرین‌ترین و مبهم‌ترین واژه‌های تخصصی معماری به حساب آورد (Hojjat, 1998, p. 18). اما در بررسی واژه فضا در زبان فارسی (اسپاش)، عربی (فضاء)، انگلیسی (Space) و لاتین (Spatium)چهار مفهوم مرتبط به دست می‌آید: مکان، مرز و فاصله، عرصه وتهی. فضا به عنوان کیفیت، جایگاهی مرتبط با مفهوم مکان، زمان، صورت (Form) و حرکت فهمیده می‌شود. فضا در تقابل‌های خود بر مبنای هر کدام از سه‌گانه دیگر در تقابلی دوگانه قرار می‌گیرد: فضا/ مکان (وجه حرکت فضا در مقابل سکون مکان)؛ فضا/ توده (وجه تهی فضا در مقابل پر توده)؛ فضا/ صورت (وجه مرز و بینابینی در مقابل تعیّن و درون بودگی) (Foroutan, 2009, pp. 91-92). با آنکه واژه فضا در معماری معنایی وسیع و آشفته دارد ولی از سویی دیگر، در میان تعدد تعاریفی که از این واژه ارائه می‌شود وجود همیشگی دو عنصر جداناشدنی مشهود است؛ امر عینی و امر ذهنی. در برخی از این تعاریف به وجود عنصر اول یعنی امر عینی و فضایی که انسان را احاطه کرده اشاره می‌شود؛ مانند تعاریفی که معماری را «هنر سازماندهی فضا» و یا «وارث مفاهیم فضا» عنوان کرده‌اند (Kabir & Hekmati, 1999, p. 278).

فروتن(۲۰۰۹) در مجموع، پنج رویکرد در فضا (عام و معماری) را قابل شناسایی می داند: رویکرد انتزاعی و کالبدی؛ رویکرد ادراکی به فضا؛ رویکرد تعاملات انسانی؛ رویکردی فلسفی به فضا؛ رویکرد دینی و اسطوره‌ای. در هر یک از این رویکردها به وجهی از فضا پرداخته شده است. تعاریف فضا طیفی بین فضای مطلق/ رابطه‌ای؛ فضای کالبدی/ اجتماعی؛ فضای عینی/ ذهنی؛ رفتاری/ شناختی؛ فضای انتزاعی/ واقعی؛ فضای مقدس/ نامقدس هستند.

این پژوهش با رویکردی ادارکی و فلسفی به فضا پرداخته است. آن‌گاه که واژه فضا به معنای «کیفیت» یا «بیان» یا «تأثیر فضا»استعمال می‌شود. به معنایی از فضا که در این جستار مورد نظر است نزدیک شده و به برهمکنش معماری و انسان توجه دارد(Sohangir&Borazjani, 2012, p. 36). به عبارت دیگر فضا در این معنا نوعی ادراک است. در هر ادراک دو عنصر اصلی دخیل است: مُدرِک (ادراک شونده یا امر عینی) و مُدرَک (ادراک کننده یا امر ذهنی) (Hojjat, 1998, p. 18). این نوع نگاه به فضای معماری به یکی از نظریات ارائه شده توسط «هایدگر[۱۴]»، به نام نظریه فضای وجودی، نزدیک است.«فضا» برزخی میان عین و ذهن است (Mostaghni, 2005, p. 92). بنابراین فضا بیشتر محصول رابطه‌ای بین مخاطب و نقش است. فضا، محملی است برای انتقال مفاهیم ساختاری درونی نقش، که بیننده را سوار بر آن محمل کرده و به دنیای ذهنی فاعل (نقاش) وارد می‌کند. هنگامی که فضای نقش بر مخاطب مستولی می‌شود و مخاطب با نقاش هماهنگ شده و همان‌جاست که فضا نقش خود را به خوبی بازی کرده و در پی آن این رفت و برگشت را پیاپی تکرار می‌کند. فضا همچون مجموعه‌ای از کیفیت‌های خاص، یا در کل همچون یک حال و هوا، جو (Stimmung) یا «خصلت» پس زمینه‌ای برای کنش‌ها و رخدادها شکل می‌دهد (Norberg-Schulz, 2010, p. 18).

۴. دوره بندی تاریخی معماری معاصر

اقبالی (۱۹۹۹) معماری معاصر ایران را در پنج دوره تقسیم‌بندی کرده است:
- دوره اوّل: معماری التقاطی؛۱۳۰۹-۱۲۸۴ ه . ش.(۱۹۳۰-۱۹۰۵م.)؛
- دوره دوم: شروع تجددگرایی؛۱۳۲۹-۱۳۱۰ ه . ش.(۱۹۵۰-۱۹۳۱م.)
- دوره سوم: رواج تجددگرایی؛۱۳۳۹- ۱۳۳۰ ه . ش. (۱۹۶۰-۱۹۵۱م.)
- دوره چهارم: نقد مدرن گرایی؛۱۳۶۷- ۱۳۴۰ ه . ش. (۱۹۸۸-۱۹۶۱م.)
- دوره پنجم: تکثر رویکردها؛ ۱۳۸۰- ۱۳۶۸ ه . ش. (۲۰۰۲-۱۹۸۹م.)

بانی‌مسعود (۲۰۰۹) این دوره‌ها را براساس دوره‌های سیاسی تقسیم‌بندی کرده است:

۴-۱- دوره پهلوی اول

سبک‌های رایج معماری دوره‌ی رضاشاهی را می‌توان در سه گرایش معماری تقسیم‌بندی نمود: تداوم معماری اواخر قاجار، سبک معماری اوایل مدرن و نئوکلاسیک اروپا با تلفیق موتیف‌های ایرانی (سبک ملی).

۴-۲- دوره پهلوی دوم

این جریانات در دوره پهلوی دوم، به یک جریان غالب و تأثیرگذار معماری مدرن تبدیل می‌شود. معماری مدرن شکل گرفته در این دوره، عمدتاً از مجرای کارهای معماران و اندیشه‌های جریان‌ساز اروپا از جمله: سبک بین‌المللی، مدرسه باهاوس، کارهای لوکوربوزیه، فرانک لوید رایت، ریچارد نویترا، آلوار آلتو، جیمز استرلینگ و غیره حمایت می‌شد (Bani Masoud, 2009, p. 243). و ماحصل آن صورت ایرانی معماری مدرن بود که با عنوان معماری «شبه مدرنیستی» نامگذاری شد.

۴-۳- پس از انقلاب اسلامی

پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران، معماران ایرانی، تحت‌تأثیر دو پدیده موازی قرار داشتند. اولین تحول تأثیرگذار در این دوران، اندیشه‌ها و کارهای ساخته‌شده پیشگامان نسل دوم بود که سودای آشتی دادن معماری مدرن با سنن و فرهنگ ایرانی را در سر می‌پروراندند. دومین جریان تأثیرگذار که ریشه در تمدن و فرهنگ غرب داشت و از جریان اول نیز پررنگ‌تر و تأثیرگذارتر بود (Bani Masoud, 2009, p. 337).

۵. دوره‌بندی تاریخی نقاشی معاصر

تحول نقاشی سخت تحت تأثیر روند نوسازی عصر پهلوی قرار گرفت. درواقع، سیاست پرتناقض الگوبرداری از غرب و بازگشت به «افتخارات» گذشته ایران نقاشی این دوران را از حرکت طبیعی و متناسب با شرایط درونی جامعه بازداشت. به‌طور کلی چهار جریان موازی را در نقاشی معاصر ایران می‌توان تشخیص داد: نقاشی آکادمیک، نگارگری جدید، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی نوگرا (Pakbaz, 2009, p. 186).

۵-۱- نقاشی آکادمیک

مدرسه صنایع مستظرفه، خود به نوعی باعث بروز توانایی‌های نقاشان آن‌دوره شد. بیشتر نقاشان بعداً در کار هنری و تدریس هدف، روش کمال‌الملک را دنبال کردند. حسین طاهرزاده بهزاد، اسماعیل آشتیانی، رسام ارژنگی و غیره از جمله نمایندگان هنر رسمی عهد رضاشاه بودند. اینان به پیروی از کمال‌الملک کمال مطلوب خود را در هنر رافائل، تیسین، روبنس و رامبرانت جست و جو می کردند، اما در عمل دنبال کننده راه هنر آکادمیک سده نوزدهم اروپا بودند. بنابراین، آمیخته‌ای از کلاسیسیم سطحی و ناتورالیسم آشکار همراه با نوعی احساساتی گری شبه رمانتیک را در کارشان می‌توان دید (Pakbaz, 2009, p. 186).

۵-۲- نگارگری جدید

نگارگری جدید از نظر ماهیت نگاه به گذشته دارد. اما هنرمندان متعلق به این جریان به طرق مختلف کوشیده‌اند که کارشان را با سلیقه زمان سازگار سازند. همچنیندر پاره‌ای از مینیاتورهای اخیر قانون مناظر و مرایا (پرسپکتیو) به وجهی تازه و خاص خودنمایی می‌کند. در تاریخ نگارگری جدید، حسین بهزاد به عنوان یکی از پیشگامان برجسته شناخته شده است (Pakbaz, 2009, p. 197).

۵-۳- نقاشی قهوه‌خانه

نقاشی موسوم به «قهوه‌خانه»، برخلاف جریان های نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید، خارج از حوزه هنر رسمی رشد کرد. این‌گونه نقاشی آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را نشان می‌دهد و پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب های نقاشی عامیانه (چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی و جز این ها) می باشد (Pakbaz, 2009, p. 201).

۴-۵- نقاشی نوگرا

تقریبا ۷۰ سال پس از شروع جنبش مدرنیسم هنری در غرب، پژواک آن به ایران رسید. نقاشی جدید در جریان تحولش از تقلید طبیعت بسیار فاصله گرفت. هنرمند نوگرا بیشتر تجربه ذهنی خویش را باور داشت. ذهن‌باوری او به شکل های مختلف بروز می‌کند؛ گاه به انتزاع مطلق می‌رسد، گاه به تزئین صرف بدل می‌شود و گاه نیز دنیایی غریب و خیالی را در برابر دیدگان ما قرار می‌دهد. چنین است که در اغلب نقاشی‌های جدید، همچون نگاره‌های قدیم، واقعیت فیزیکی اشیاء نفی شده و فضا و زمان مفاهیمی انتزاعی هستند. نقاش نوپرداز ایرانی از بازنمایی واقعیت مرئی دوری می‌جوید، اما کمتر به روایت گری و توصیف ادبی می‌پردازد. او می‌کوشد به بیان تجسمی ناب دست یابد و به همین سبب نیز اسلوب های مختلف را می‌آزماید و در تجربیاتش از مواد گوناگون بهره می‌گیرد (Pakbaz, 2009, p. 209).

۶.آثار نقاشی کلانتری

تحولات کاری این هنرمند از ابتدا در سال ۱۳۳۵ با تصویرگری کتب درسی آغاز شد. مکتب سقاخانه دوره‌ای دیگر از زندگی هنری کلانتری است و در حدود سال‌های ۱۳۴۱، که دوره کاهگل است، عنصر معماری وارد بوم کلانتری می‌شود. در سال ۱۳۵۱ در نمایشگاه گالری سیحون، تحول بعدی در آثار کلانتری با نام عشایر ایران گره می خورد و در نمایشگاه گالری کتابسرا در سال ۱۳۶۶ به نمایش درآمده و در دوره بعدی کلانتری به سراغ مینیمال آرت و نوآوری‌ها رفته و در خلال همین برهه وجه دیگری از هنر او به نمایش درمی‌آید که هنر کلامی است (Maleki & Maleki, 2012, p. 78).

مجموعه‌ای از کارهای ایشان، که ریشه در دوران تدریس و بازدید از شهرهای کویر و حاشیه کویر دارد، با نام کاهگل شناخته می‌شود. کاهگل، تابلوهایی هستند که با کاهگل پوشیده شده و نقاشی ها بر روی کاهگل به عنوان زمینه کشیده می‌شود. بهره‌گیری از کاهگل و گستردن آن بر سطحی صاف، نمادی از خاک و زمین را فراهم می‌آورد و بر آن نقشی از خانه‌های کویر، سقف‌های گنبدی و معماری بومی و اقلیمی آن دیار را پیاده می‌کند. در تک‌تک آثار کاهگلی او رغبتی شدید به آبستره کردن نقاشی به چشم می‌خورد که شاید نوعی یادآوری و تجدید خاطره از روزهایی باشد که به نقاشی انتزاعی روی آورده بود. انسان سنتی گرایش به طرز دریافتی دارد که تعبیری ماورائی از زندگی ارائه می‌دهد، تعبیری که از همه بینش ظاهری در می‌گذرد و به فراسوی آن می‌رود (Ardalan, 2001, p. 11).

ویژگی‌های آثار کلانتری را می‌توان در دو محور مورد بررسی قرار داد.نخست محتوا یا مضمون؛ که طی آن به عوامل به‌وجود آورنده مضامین در اندیشه و دیدگاه هنرمند می‌پردازد و دوم شکل و نحوه بیان است که به عناصر و عوامل شکل‌دهنده و مؤثر در شکل‌دهی بیان هنرمند و انواع شیوه‌های بیانی یا سبک‌های موجود در نقاشی می‌پردازد.ذکر این نکته ضروری است که اساساً دو ویژگی محتوا و شکل در تجزیه و تحلیل جدای از یکدیگر ولی در ارائه اثر هنری با یکدیگر عجین هستند و نه تنها برای بیننده و خواننده عامی، بلکه برای مخاطب منتقد هم، در نگاه اول، تجزیه آن دو از یکدیگر میسر نیست(Rahnavard, 1999, p. 65). در زیر به‌طور تفصیلی بابت دو رویکرد شکل‌گرایی و شمایل‌نگاشتی بحث خواهد شد. در اینجا لازم است برای سنجش و ارزیابی، سه تابلو از آثار مختلف کلانتری آورده شده و پنج جفت عوامل ولف لین بر آن ها نمایش داده شود.

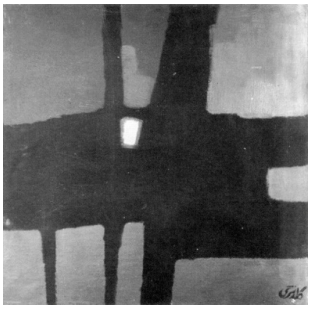
شکل ۱: کمپوزیسیون،
ازآلبوم کاهگل

(Kalantari, 1998)
www.parviz-kalantari.com

شکل ۲: شب بختیاری،
ازآلبوم عشایر

(Kalantari, 1990)
www.parviz-kalantari.com

شکل ۳: سیاه برسیاه،
ازآلبوم سیاه برسیاه



(Kalantari, 1970)
www.parviz-kalantari.com

جدول ۱: بررسی ابعادی و تکنیکی سه نمونه از آثار پرویز کلانتری

نام نقاش	نام اثر	تکنیک	طول	عرض	مساحت	سال اثر
پرویز کلانتری متولد ۱۳۱۰	۱- سیاه بر سیاه	---	---	---	---	۱۳۴۹
	۲- شب بختیاری	اکریلیک	۵۰	۶۰	۳۰۰۰	۱۳۶۹
	۳- کمپوزیسیون	کولاژ	۵۰	۷۰	۳۵۰۰	۱۳۷۷

به دلیل مأنوس بودن نحوه بیان با مضمون اصلی، نحوه بیان در کنار مضمون اصلی در جدول ۲ ارائه می شود.

جدول ۲: بررسی مضمون سه نمونه از آثار پرویز کلانتری

نام نقاش	نام اثر	مضمون اصلی	مضمون فرعی	عوامل پیدایش مضامین	شیوه بیان (سبک)
پرویز کلانتری متولد ۱۳۱۰	۱- سیاه بر سیاه	تمرکز	دید یک بافت (شهری) از بالا	تخیلات در مورد شهر	مینیمالیسم
	۲- شب بختیاری	زندگی عشایر	فضای آزاد زندگی	همزیستی با عشایر	رئالیسم،کوبیسم
	۳- کمپوزیسیون	هویت گذشته	معماری بومی	بازدید از معماری	کوبیسم

۱-۶- سیاه بر سیاه: تاریخ خلق اثر ۱۳۴۹

۱-۱-۶-خطی و نقاشی وار

استفاده از خط در نقاشی به وضوح دیده می‌شود.خطوطی که فضای تابلو را به چند تکه تقسیم می‌کند، از اتحاد فضای حاکم بر اثر می‌کاهد. خطوطی که از کنار هم قرار گرفتن دو رنگ متضاد خاکستری و مشکی پدید آمده، حکایت از فضاهای منفی و مثبتی، پر و خالی، روشن و تاریک و دور و نزدیک دارد. ژرف نمایی درون تصویر توسط کنتراسترنگ، ما را با فضایی مینیمال درگیر می‌کند (جدول ۲).

۲-۱-۶- تخت و واپس نشسته

از لحاظ شدت تضاد رنگ و عمق موجود درون تصویر توسط همین عامل تابلو از حالت تخت بیرون آمده و به صورت برجسته نمایش داده می‌شود.

۳-۱-۶- شکل باز و بسته

شکل در این تصویر از چهار گوشه که به رنگ‌های روشن ختم می‌شود باز و کاملاً ادامه‌دار است. این حالت در وسط اثر و به واسطه محورهای عمودی و افقی اصلی و رنگ تیره نیز باز و کشیده و ادامه‌دار است.

۴-۱-۶- چندگانگی و یگانگی

در تعیین ویژگی هنر کلاسیک به وسیله ولفلین، هر جزء هم به صورت یک عنصر مستقل و هم به‌صورت جزئی از آرایش شکلی بزرگتر به چشم بیننده می‌رسد و این ویژگی چندگانگی خوانده می‌شود (Adams, 2009, p. 39).
در نگاهی که به تابلوی سیاه بر سیاه می‌اندازیم، اولین چیزی که به ذهن می‌رسد، جداافتادگی هشت تکه روشن در بین یک زمینه تیره است. این هشت تکه با ایجاد صفحه‌ای نامرئی و بالاتر از زمینه باعث ایجاد چندگانگی بین زمینه و صفحه روشن خواهد شد.

۵-۱-۶- وضوح مطلق و نسبی

کیفیت‌های خط، سطح، شکل بسته و چندگانگی، آخرین مقوله هنر کلاسیک مورد نظر ولفلین یعنی وضوح مطلق را به‌وجود می‌آورند (Adams, 2009, p. 47).
در این نقاشی به خاطر مینیمال بودن کار از نور طبیعی (رئال) استفاده نشده است. ماهیت نوری که به تصویر تابانده شده به دلیل دیده شدن رنگ‌های موجود (رنگ طوسی) به کار رفته در تابلواست. وضوحی که در این تابلو دیده می‌شود وضوحی نسبی است و نقاش سعی نداشته که بیننده کاملاً با تابلویی واضح، روشن و شفاف مواجه باشد.

۶-۲-شب بختیاری: تاریخ خلق اثر ۱۳۶۹

۶-۲-۱- خطی و نقاشی وار

در تابلوی شب بختیاری پرویز کلانتری که از عناصر زندگی عشایر برگرفته شده از خطوط قوی، واضح و کاملاً قابل تشخیص استفاده شده است و تقریباً می‌توان خطوط شاخص سبک کوبیسم را مشاهده نمود (جدول ۲).

۶-۲-۲- تخت و واپس نشسته

ژرف‌نمایی عمیق با تغییر در ابعاد سیاه چادر، حیوانات و انسان نقاشی را از حالت تخت درآورده و به صورت چند صفحه پشت‌سر هم نمایش می‌دهد. نزدیکترین صفحه به مخاطب، صفحه‌ای است که انسان و سگ در آن قرار دارد. صفحه دوم صفحه چهارپایان، آتش و زن می‌باشد و صفحه سوم و دورترین صفحه سیاه‌چادر و شتر است.

۶-۲-۳- شکل باز و بسته

حرکت افقی و پرواز زن عشایر در فضای آسمان، قرارگیری قسمتی از بدن چهارپایان در بیرون قاب تصویر و همچنین دانستن این نکته که عشایر در فضاهای بی‌انتهای دشت زندگی می‌کنند، گویای باز بودن فضای نقاشی است.

۶-۲-۴- چندگانگی و یگانگی

هرکدام از اجزاء مخاطب را به سوی خود می‌خواند (مرد نشسته در حال نواختن نی، سگ خندان، ماه، زن، آتش، احشام، سیاه‌چادر، شتر، اسب‌های سمت راست) و هر جزء برای خود قابل تأمل و دیدنی است. اما همه اجزاء باید در کنار هم زندگی باز و ساکت عشایر را نمایان سازد. پس حضور هر جزء برای کلیت یک اصل به حساب می آید.

۶-۲-۵- وضوح مطلق و نسبی

نور ماه در مقابل نور آتشی که در بین عناصر تصویر دیده می‌شود، بسیار کم و بی تأثیر است. این نور ضعیف که هاله‌ای از روشنایی در مرکز تصویر ایجاد نموده از وضوح تصویر مرکز تابلو کم کرده است.

۶-۳- کمپوزیسیون: تاریخ خلق اثر ۱۳۷۷

۶-۳-۱- خطی و نقاشی وار

کاربرد خطوط با توجه به تکنیک کولاژ کاملاً مشخص است. بهره‌گیری از کاهگل و رنگ در کنار هم اصولاً خطوطی واضح و ملموس را پدید می‌آورد (جدول ۲).

۶-۳-۲- تخت و واپس نشسته

عمق تصویر با توجه به حضور کاهگل به عنوان کولاژ و همچنین عدم کنتراست شدید بین رنگ‌های تصویر، تخت و تقریباً بدون واپس‌نشستگی است. البته یک بادگیر در بالا با توجه به کوتاه‌تر بودن از بادگیر کناری، کمی عمق به تصویر داده است.

۶-۳-۳- شکل باز و بسته

در سه قسمت تصویر گوشه سمت چپ، بالا و نیز پایین تصویر به دلیل وجود کاهگل و نبود هیچ گونه خطی که امتداد را از بین ببرد، با شکلی باز و سیال مواجه هستیم.

۶-۳-۴- چندگانگی و یگانگی

اجزاء تصویر بیشتر در قالب محتوایی به یگانگی اثر کمک می‌کند. حضور بادگیر، کاهگل، رنگ‌های کرم و قوس‌های معماری همگی نشان دهنده عنصر یگانگی بخش کویر و معماری کویر است.

۶-۳-۵- وضوح مطلق و نسبی

در این تصویر تعلیقی بین وضوح و عدم وضوح وجود دارد. گرچه خطوط بادگیر و غیره دقیق هستند، ولی شکل‌ها در زمینه اثر رفته رفته محو می‌شوند.

۴-۶-تابلو سیاه بر سیاه : تاریخ خلق اثر ۱۳۴۹

۱-۴-۶-سطح رسم و قرارداد

در ابتدا با دیدن مستطیل ها و اشکال نسبتاً منظم، چیزی که به ذهن می‌رسد، اثری مینیمال و شاید بدون فکر است. ولی با کمی تأمل می‌توان شاید به لایه‌ای دیگر از افکار و فضای بوم دست پیدا کرد. تابلو در نمایشگاهی انفرادی در سال ۱۳۴۹ نمایش داده شده است. به نظر می‌رسد تابلو دوران‌گذاری را نشان می‌دهد که هم به گرافیک نگاه دارد هم به نقاشی و در این میان به اوضاع و احوال جامعه توجه دارد. آبستره کار کردن نقاش در این تابلو نوعی بی‌تفاوتی است که فقط جداسازی خود را از دوره قبلی و آماده شدن برای دوره بعدی را نشان می‌دهد. به تدریج به نقاشی با فضاهایی انتزاعی و با حال و هوایی آبستره اکسپرسیونیست پرداخت. استفاده از رنگ‌های صنعتی و نسبتاً حجیم، تأکید روی بافت و کنتراست حاصل از ماتی زمینه و براقی رنگ‌های متن، ویژگی کارهای این دوره کلانتری می‌باشد. این آثار با عنوان «سیاه بر سیاه» در گالری سیحون به نمایش گذاشته شد (نمایشگاه انفرادی ۱۳۴۹). «سیاه بر سیاه» مربوط به دورانی است که ایران درگیر جشن‌های ۲۵۰۰ ساله بود (Kalantari, 2003, p. 24).

۲-۴-۶-سطح درونی اثر

این دوره از آثار کلانتری همزمان است با برخی تغییرات اجتماعی و سیاسی حکومت ایران و ممکن است نشانی از فضای حاکم بر آنروزهای کشور باشد. شکلی مینیمال از بافت شهر، تعدادی از خانه‌ها، قسمت های پر (رنگ روشن) و خیابان ها، قسمت های خالی (رنگ تیره) و نقطه امید (رنگ سفید) در میانه تابلو، گویای فضایی سخت، خشک، بی‌روح و یا استبدادی است. فضای نقاشی با فضای شهری (معماری) رابطه پیدا می‌کند و هر دو گویای فضای اجتماع زمان خود است. فضایی که خیابان‌های شهر تاریک‌تر از فضای درون خانه است. اتفاقاتی که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ ایران افتاد و باعث شد که بسیاری از نقاشان و هنرمندان آندوره به سبک و سیاق خاصی روی آوردند (جدول ۳).

۵-۶-تابلو شب بختیاری: تاریخ خلق اثر ۱۳۶۹

۱-۵-۶-سطح رسم و قرارداد

زندگی عشایر، چادرها، چهره‌ها، لباس‌ها، گلیم‌ها و همه و همه منابع سرشاری هستند که یک هنرمند می‌تواند آگاهانه از آن‌ها برداشت کند (Sedighian, 1975, p. 6). عشایر و زندگی آن ها قسمتی از هویت و فرهنگ ایران است. نقاش همیشه با اهمیت دادن به فرهنگ و هویت بومی، سعی در نشان دادن آن به تمامی جهان دارد. زندگی عشایر الهام بخش یکسری از تابلوهای نقاش است و در آن ها مهم ترین چیزی که دیده می‌شود فضای حاکم بر اثر است. فضایی عاری از شلوغی و زندگی شهری، دقیقاً همان چیزی است که از یک زندگی عشایری در دشت، کوه و رودخانه شکل می‌گیرد، انتظار می‌رود. هم‌زیستی مسالمت‌آمیز با حیوانات، شکل و شمایل لباس‌های محلی و مکان زندگی آنان از اصول این آثار است.کوچ‌نشینان با تمامی سختی‌ها و مشقاتی که در دنیای خود دارند، ولی در گوشه‌هایی از زندگی خود دارای شادی‌ها و زیبایی‌های خاص خود است.

۲-۵-۶-سطح درونی اثر

رنگ آبی حاکم بر کل تابلو نشان از شب و کمی سرد بودن آن فضاست. حسی که بر کل تابلو جاری است، نشان‌دهنده سبکی بیش از حد و شناور بودن فضاست که این فضا با نمایشی از نی زدن مرد و رقص زن در آسمان، دو چندان می‌شود. انسان در مجموعه "زندگی عشایر" نقشی پررنگ‌تر و واضح‌تری را ایفا می‌کند این نقش در تابلوهای کاهگل نامحسوس و غیرمستقیم است، درحالی‌که معماری در کاهگل‌ها حماسه سازند و در زندگی عشایر در سطح دوم یا سوم اثر خودنمایی می‌کنند.

در این تابلو یک مکان باعث توجه بیشتر می‌شود و آن حس مکانی است که با رنگ گرم (قرمز) در زمینه‌ای از رنگ سرد (آبی) نشان می‌دهد. مشخصاً فضای داخلی سیاه‌چادر برای نقاش مکانی بسیار مهم است که بدون کمترین شکی آن را مهمترین قسمت و نقطه عطف تابلو خود قرار داده و آن را در تابلو گرم جلوه داده است. این گرم بودن مطمئناً در نوع زندگی عشایر و نفوذ آن در تفکر نقاش جای دارد (جدول ۳).

۶-۶-تابلو کمپوزیسیون: تاریخ خلق اثر ۱۳۷۷

۱-۶-۶-سطح رسم و قرارداد

عنصر اصلی این تابلوها معماری است. چیزی که در بقیه تابلوها به صورت ضمنی اشاره‌ای به آن شده بود در اینجا دیگر خود اصل داستان است. تفاوت من و مارکو گریگوریان[۱۵] هم در این است که او تمامی نگاهش به خود خاک و زمین است و من همه توجهم به معماری می باشد (Maleki & Maleki, 2012, p. 173). علاقه نقاش به کویر و باز هم هویت اصیل و سنت ایرانی، در تابلوها نمودی واقعی‌تر یافت و مصالح سنتی خود بر روی تابلو وارد شد. کلانتری از سال ۱۳۵۳ با شروع نقاشی‌های کاهگلی، دوره جدیدی در زندگی هنری خود آغاز کرد که تا امروز آن را ادامه داده است.

۲-۶-۶- سطح درونی اثر

کمپوزیسیون هندسی تابلوها که در آن منحنی‌های موزون با خطوط راست‌گوشه به ناموزونی کشانده می‌شوند – در خدمت نوعی پویایی و تناوب نگاه از برون به درون است. برای توجه دادن به موتیف‌های تزئینی، به عکس از درون به بیرون سیر می‌کند تا نمای عمارات را از حالت یکنواختی ایستا فراتر ببرد و بدان حالتی پویا ببخشد (Maleki & Maleki, 2012, p. 100). استفاده از رنگ‌های روشن و شفاف به تعبیری گرمای سوزاننده کویر را نمایان می‌کند. از طرفی رنگی تیره یا فضایی تاریک، تعبیری از سایه است که در کویر بسیار دوست داشتنی است. موضوعی سنتی با تکنیکی مدرن، گویی مرزی برای سنت و مدرنیته باقی نمی‌گذارد. فضای معماری واقعی علی‌الخصوص آنجایی که کلانتری می‌خواهد ترسیمش کند برای انسان طراحی و ساخته شده است و بدون حضور انسان، فضاها معنا ندارند. این فضاها در تابلوهای کلانتری بدون حضور انسان نقش شده‌اند ولی عدم حضور او مانعی برای درک تابلوها نیست. تابلوها با موضوعیت معماری المانی (عنصری) پنهانی را در خود دارند و آن انسان و حضور انسانی است و هر پنجره‌ای نشان از وجود آدمی در پشت خود دارد. هرچند با انتزاعی نمودن شکل عناصر از لحاظ شکلی با واقعیت تفاوت را حس می‌کنیم ولی به دلیل ناتوانی از انتزاع در فضا، مخاطب قادر به درک فضایی می‌باشد (جدول ۳).

جدول ۳: بررسی تطبیقی سطوح شمایل‌نگاشتی و فضای معماری آثار

	پیش شمایل نگاشتی	سطح رسم و قرارداد	سطح درونی تصویر	فضای معماری	تصویر تابلو
سیاه بر سیاه	زمینه‌ای سیاه و هشت تکه خاکستری رنگ و لکه‌ای سفید برای توجه بیشتر بر آن	قسمتی از بافت یک شهر و پر و خالی‌های آن و نیز نوری در کنار خیابان	سیاه‌نمایی فضا و عدم ارتباط بین فضاها، اتفاقات سال‌های خلق تابلو	فضا (معماری) از زاویه دید نقاش، فضایی سرد، بی روح و کاملاً تاریک است.	
شب بختیاری	نمایش ویژگی‌ها و عناصر زندگی عشایر بر اساس بازدید عینی از رفتارهای این مردم	هویت عشایر، طرز زندگی، همزیستی حیوانات با انسان، باز بودن فضای تصویر	احساساتی که از نواختن نی در یک شب مهتابی در دشتی وسیع باعث به پرواز درآمدن تخیلات می شود	فضایی باز، ساده و شناور. تنها در کل فضا می‌توان فضای گرم سیاه چادر را درک کرد.	
کمپوزیسیون	ترکیبی از کاهگل و عناصری از معماری سنتی ایران. قوس و بادگیر	فضاهای فراموش شده سنتی ایرانی را با همان مصالح بر روی بوم	نوع ترکیب‌بندی چند لایه‌ای و تودرتو مانند آثار کوبیستی با درون‌مایه فضای ایرانی است، یعنی نگاهی مدرن به فضا و عناصر معماری سنتی ایران	ترکیب فضای خانه های سنتی مرکز ایران با رنگ کرم کاهگل ایجاد فضایی صمیمی.	

۷. آثار معماری سیدهادی میرمیران

یکی از مهم‌ترین و پرکارترین معماران متأخر نسل دوم معماری معاصر ایران، که توانست کارهای باارزشی از خود به‌جا بگذارد، سیدهادی میرمیران است. از سال ۱۳۶۷ه.ش به بعد میرمیران با تأسیس شرکت مهندسین مشاور نقش‌جهان- پارس، خود را به عنوان یکی از معماران مطرح متأخر نسل دوم در جامعه معماری ایران تبدیل کرد. او با قرار گرفتن در نقش مشاور، طی همکاری با بخش دولتی، پروژه‌های متعددی را طراحی نمود که از این میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

آپارتمان‌های مسکونی ائل‌گلی در تبریز (۱۳۷۲)، بنای فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی ایران در تهران (۱۳۷۳)، ساختمان استانداری تهران (۱۳۷۵)، مجموعه فرهنگی ورزشی جزیره سیری (۱۳۷۵) و غیره.

سیدهادی میرمیران از جمله معمارانی است که به ترکیب خاصی از معماری «سنتی ایرانی» و «امروزی» دست یافته بود. او با دیدگاهی خاص به معماری ایران می‌نگریست. همین دیدگاه خاص، او را در بین معماران هم‌نسل خود برجسته ساخته بود. به عقیده وی معماری سنتی ایران نشان می‌دهد که به رغم کثرت، تنوع و پیچیدگی بناها، اصول، مبانی و الگوهای نسبتاً معدودی در طول زمان به اشکال مختلف در این معماری به‌کار گرفته شده است. افزون برآن، تکامل معماری ایران بیشتر بر این اصول، مبانی، الگوها و نوعی جریان فعالیت هوشمندانه و ماهرانه استوار بوده است تا ایجاد آن ها (Bani Masoud, 2009, p. 389).

۷-۱- مشخصات آثار منتخب معماری سید هادی میرمیران

از بین تعداد زیاد پروژه‌های طراحی میرمیران سه طرح انتخاب شده است تا از نظر بازه زمانی و مفاهیم فضایی با نقاشی‌های کلانتری مورد مقایسه قرار گیرد.

۷-۱-۱- مجتمع ورزشی رفسنجان

مجتمع ورزشی رفسنجان به سال ۱۳۷۳ خورشیدی طراحی و در سال ۱۳۸۰ خورشیدی ساخته شد. معماری مجتمع از معماری یخچال‌های قدیمی منطقه کرمان، که نمونه‌ای از آن ها هنوز هم در رفسنجان وجود دارد، الگو گرفته و توانسته آن را با عملکرد و شیوه ساخت امروزین سازگار کند. مجتمع همانند ترکیب فضایی یخچال‌های سنتی از یک بخش غیرشفاف یعنی گنبد مخروطی شکل و یک بخش شفاف شامل یک دیوار بلند و یک سقف شیشه‌ای مورب گسترده بر روی استخر تشکیل شده است. سقف شیشه‌ای شیبدار تعبیری از سایه دیوار بلند یخچال می باشد که تجسم فضایی یافته است. این دو جلوه خارجی متضاد، درون را به هم متصل و با هم یکپارچه می‌سازند. دیوار بلند و کشیده تکیه‌گاه سقف استخر پس از ایفای نقش مفهومی خود در تکمیل معماری، از مرکز مخروط شروع می‌شود و با گستردن چادری بزرگ و شفاف بر روی زمین، بازوی خود را در پاسخ به انحنای مخروط خم می‌کند و می‌بندد. در طراحی این بنا نیز گروه‌بندی و تفکیک روشن کارکردها، تنظیم دقیق مسیر حرکت مراجعان و کارکنان، سادگی و صراحت شکل‌ها و حجم‌ها، و بهره‌گیری هنرمندانه از الگوها و فرم‌های معماری سنتی، به شکل‌گیری بنایی زیبا، دلنشین و هماهنگ با معماری و اقلیم منطقه کویری ایران منتهی شده است (Bani Masoud, 2009, p. 397) (جدول ۴).

۷-۱-۲- کتابخانه ملی ایران

بنای کتابخانه ملی ایران در تهران به سال ۱۳۷۴ طی یک مسابقه در سطح ملی طراحی شد. در طرح ارائه شده میرمیران برای کتابخانه ملی ایران، اصول متعددی در نظر گرفته شده بود ولی طبق نظر طراح، سه اصل بیش از همه مورد توجه بوده است:

- بنای کتابخانه ملی ایران باید ارتباط عمیقی با فرهنگ و تمدن سرزمین ایران داشته باشد.
- محل این بنا یکی از زیباترین و با اهمیت‌ترین زمین‌های شهر تهران ناهمواری‌های بسیار است، بنابراین فرم کلی مجموعه باید متناسب با شرایط زمین باشد.
- برخورد طرح با مفهوم و عملکرد کتابخانه ملی باید برخوردی جدید باشد و از مفهوم کهنه کتابخانه خودداری شود.

طرح از سه بخش اصلی تشکیل شده است: مخزن بسته‌ی کتاب‌ها، فضاهای قرائت و پژوهش و یک پوشش شفاف که تمامی فضای کتابخانه را در خود جای می‌دهد. این تصویر که هجوم روشنایی را به دل تاریکی مطرح می‌سازد، در طرح کتابخانه به صورت سطح پیچ و تاب‌دار سیاه براقی است که جسمی طلایی (مخزن بسته‌ی کتاب‌ها) به شکل لوح بر آن می‌نشیند (Bani Masoud, 2009, p. 393) (جدول ۴).

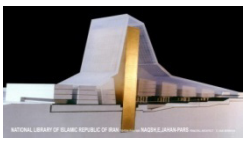
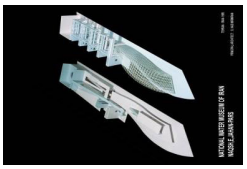
۳-۱-۷- موزه ملی آب ایران

موزه ملی آب ایران در تهران با همکاری و همفکری بهرام شیردل در سال ۱۳۷۴ طراحی شده است. ساختار نمایشی این موزه از چهار بخش تاریخ آب، شناخت آب، کاربردهای آب و زیبایی شناسی آب تشکیل شده است. محل احداث آن در پارک طبیعت پردیسان تهران بوده و طرح مفهومی از آب را ارائه می‌کند که این مفهوم متعلق به فرهنگ سرزمین ایران و تصور مردمان این سرزمین است، تری آب، همواره یادآور خشکی خاک است. چنین ذهنیتی ایده ترکیب خشک و تر که در شرایط کاملاًیکسانی با یکدیگر به‌سر می‌برند، به گونه‌ای که نتوان آن ها را از یکدیگر تفکیک کرد، اساس کار طراحی موزه ملی آب ایران قرار گرفت؛ و این شعر سهراب سپهری مفهومی معمارانه یافت: «من به آغاز زمان نزدیکم .... آشنا هستم با سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت» (Bani Masoud, 2009, p. 395) (جدول ۴).

۴-۱-۷- کانون وکلای دادگستری مرکزی تهران

کانون وکلای دادگستری مرکزی در تهران در سال ۱۳۷۴ خورشیدی طراحی و در سال ۱۳۷۹ ه.ش ساخت آن به‌پایان رسید. ساختمان کانون وکلای دادگستری در نزدیکی میدان آرژانتین برای فعالیت‌های گوناگون وکلای عضو کانون طراحی شده و دارای عملکردهای اداری، آموزشی و حرفه‌ای می باشد. ساختمان در چهارطبقه روی همکف و دو زیرزمین،در زمینی مستطیل شکل و شرقی-غربی طراحی شده است. ساختمان به‌گونه‌ای مفهوم عدل و عدالت را با دو صفحه بزرگ معلق در نمای خود نشان می‌دهد. تقسیم‌بندی نمای بنا مفهوم ترازوی عدالت دادگستری را متباین می‌سازد. تحول نگرش به فضا و فرم در ساختمان کانون وکلا، نشان‌دهنده تحول نگاه سیدهادی میرمیران به معماری ایران است (Bani Masoud, 2009, p. 398) (جدول ۴).

جدول ۴:تحلیل ویژگی‌های چهار اثر از سیدهادی میرمیران

نام بنا	سبک معماری	مشخصه بارز	هدف معمار	ایده	عکس بنا
مجتمع ورزشی رفسنجان	پست مدرن	نمایشی جدید از یخچال‌های سنتی کرمان	بازنمایی دوباره هویت منطقه‌ایی و اقلیمی با استفاده از شاخصه‌های ظاهری منطقه	بهره‌گیری از الگوهای معماری سنتی ایران	
کتابخانه ملی ایران	مدرن متأخر	نمایش کتاب‌ها از ورای سطوح مرتفع و شفاف	احیاء مفاهیم عرفانی معماری و تشکیل اسطوره‌نگاری در معماری	هجوم روشنایی به دل تاریکی. شعر ناصرخسرو	
موزه ملی آب ایران	فولدینگ	ترکیب احجام صلب و سیال	رویکردی جدید در معماری با توجه به مفاهیم ولی با شکلی مدرن و امروزی	بیرون آمدن آب از دل خاک و سنگ. تری آب و خشکی خاک	
کانون وکلای تهران	مدرن متأخر	ترکیب احجام ساده و فرم‌های بدون ابهام. نبود هیچگونه بازنمایی از فضاهای سنتی	نگاهی مدرن به فضا و فرم، بهره‌گیری از اصول معماری مدرن	بهره‌گیری از نماد دادگستری، ترازوی عدالت	

(Ghobadian, 2013, p. 346)

جدول ۵: بررسی ویژگی‌های فضایی و فرمال چهار اثر از سیدهادی میرمیران

	نام بنا	ایدئولوژی سبک	ویژگی فرمال سبک	ویژگی فضایی بنا	ویژگی فرمال بنا
۱	**مجتمع ورزشی رفسنجان**	جزئی‌گرا-مشارکت عمومی-سنت‌ها و اختیار- مردم پسند و طرفدار عقاید جمع- تبیین محتوا و اختصاص زبانی.	معماری نشانه‌ای- پیچیدگی- فرم معمول و فرم انتزاعی- جداسازی ذوالحیاتین- موافق برداشت‌های تاریخی- موافق نمادسازی	فضایی صمیمی- واضح و بدون ابهام- بازگویی واقعیت ولی با کمی تغییر- فضایی آشنا برای مردم- تبیین کننده محتوا- مردم پسند	سادگی بیرونی بنا- صراحت شکل و حجم- هماهنگ با معماری بومی- دلنشین- بهره‌گیری از الگوی معماری سنتی
۲	**کتابخانه ملی ایران**	فضایی ناخودآگاه- واقع بین- واجد تمامیت- پرزرق و برق- جمع اضداد- اشارت مبهم- ضد خاطرات تاریخی- نمادسازی غیر تعمدی	سادگی در عین پیچیدگی- تکرار- فرم تندیسگون- معماآمیز- حجم هایی با پوشش بسته- ساختمان‌هایی صاف و صیقلی- شفافیت	تصفیه و تجرید الگوها و فرم‌های ایرانی- نمادسازی مبهم- فضایی ساده در عین حال پیچیده- فضایی معماگونه- فضایی تأکیدکننده	سطح پیچ و تاب دار- فرم خطی و پیوسته و ناپیوسته- فرم های تکرار شده در زیر پوسته‌ای شفاف- فرم های صیقلی
۳	**موزه ملی آب ایران**	فضای یکسان- فاقد سلسله مراتب- فضاهای هزارتو و لایه‌ای- منطق فازی- فضاهای دوارزشی- فضاهای ریزومی	فرم‌های افقی و لایه لایه- ناهمگون- نه آغاز نه پایان- همواره در میانه- چندگانگی- همه چیز در کنار هم- منحنی گرایی	فضای یکپارچه- فضایی فاقد سلسله مراتب — فضایی خطی و متعادل افقی- فضایی شفاف و آزاد و بعضاً بسته و تیره- متعادل سازی فضایی	کشیده و جهت دار- فرمی برآمده از زمین- منحنی‌وار- فرم های تشکیل دهنده به صورت لایه‌های عمودی و افقی- فرم های یکسان
۴	**کانون وکلای تهران**	فضایی ناخودآگاه- واقع بین- واجد تمامیت- پرزرق و برق- جمع اضداد- اشارت مبهم- ضد خاطرات تاریخی- نمادسازی غیرتعمدی	سادگی در عین پیچیدگی- تکرار- فرم تندیسگون- معماآمیز- حجم هایی با پوشش بسته- ساختمان‌هایی صاف و صیقلی- شفافیت- فرم خالص	فضایی معلق و دارای شفافیت فضایی و احاطه همه‌جانبه به فضا- فضایی بالارونده و به سمت آسمان- فضایی شناور- فضای پر و خالی	کشیدگی شرقی- غربی قرارگیری دو وزنه بزرگ معلق- سادگی فرم بنا - فرم‌های رو به بالا برای توجه به آسمان

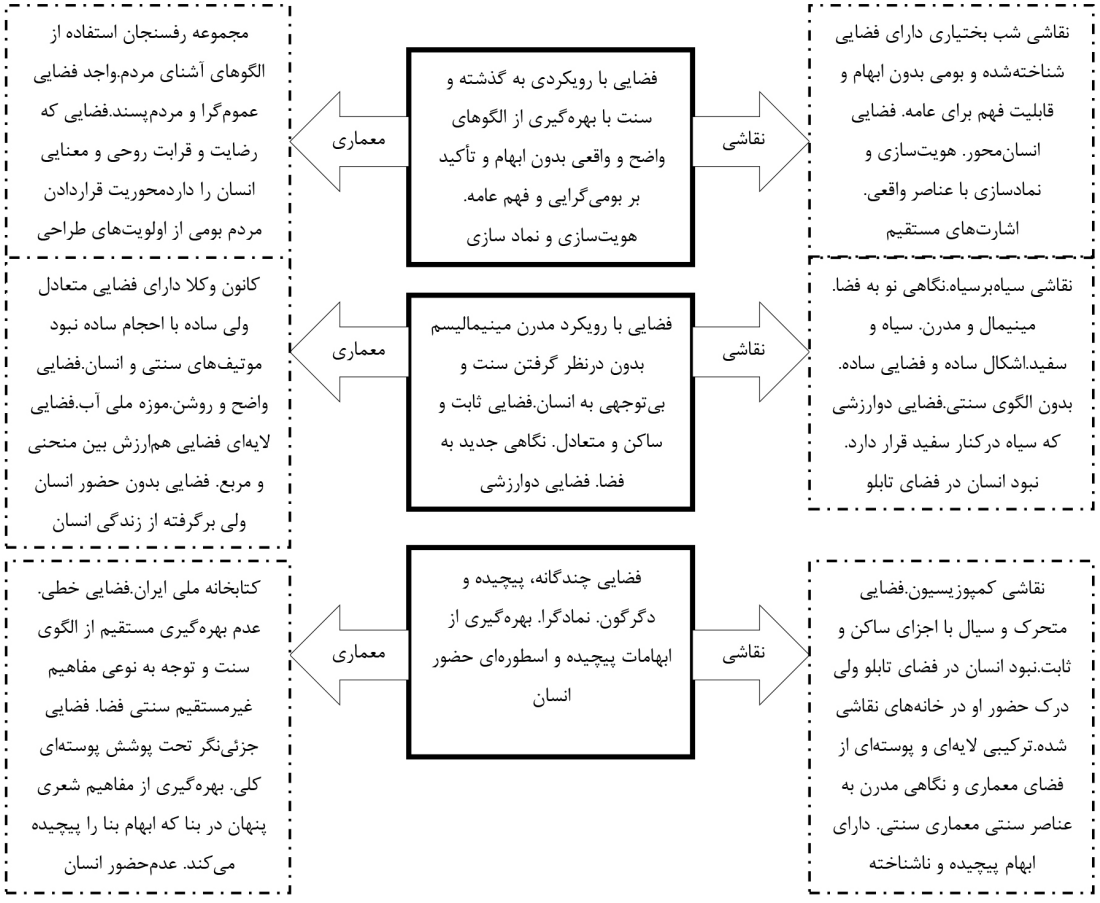
(Mozayani, 2009, p. 155)

جدول ۶: بررسی تناسب بین ایده معمار با ویژگی فرمی و فضایی چهار اثر از سیدهادی میرمیران

	نام بنا	تناسب ایده معمار با ویژگی فضایی	تناسب ایده معمار با ویژگی فرمی
۱	**مجموعه ورزشی رفسنجان**	**ایده اولیه:** استفاده از عناصر معماری ایرانی **مبانی‌نظری:** اهمیت به سنت‌های منطقه‌ای **فضاسازی:** استفاده از الگوهای آشنای مردم و ایجاد فضایی عموم‌گرا و مردم‌پسند، فضایی که رضایت و قرابت روحی و معنایی انسان را در اولویت خویش قرار می‌دهد. **محوریت:** مردم و منطقه	نیت معمار به پیچیدگی انداختن مخاطب نبوده، پس به عمد از عناصری بهره برده است که احجامی خالص، شیوا و واضح باشند تا مخاطب با نگاهی اولیه به تمامیت موضوع، هدف و مفهوم پی ببرد. بنابراین فرم‌های برداشت شده تاریخی که با کمترین دخالت در فرم استفاده شده‌اند واجد شرایط نامبهمی و سادگی هستند. چون باید مخاطب فرم‌های از یادرفته خود را دائماً مشاهده کند تا هویت خویش را فراموش نکند.
۲	**کتابخانه ملی ایران**	**ایده اولیه:** رمز و راز، اشارت‌های شعر ناصرخسرو **مبانی‌نظری:** اهمیت به نمادپردازی غیرمستقیم تاریخی **فضاسازی:** ایجاد فضایی مبهم در عین‌حال آشنا باخاطرات تاریخی یا همان الگوهای تاریخی فضایی نمادپذیرنده ولی غیرتعمدی از اصول کاری معمار بوده است. **محوریت:** تاریخ و مردم	ویژگی فرمی بنا برای ایده معمار کمکی بوده است تا با آن بتواند ایده هجوم روشنایی را در قالب فرمی ایستاده و مؤکد با رنگی پرزرق و برق تداعی کند. از این‌رو قرارگیری پوششی صیقلی بر روی کلیت فرم در راستای جداسازی حجم از فضای اطراف ترفندی برای نمادسازی فرم می‌باشد. پوشش سرتاسری درصدد است تا کلیتی واحد را در زیر چتر خود نیز به نمایش بگذارد.

۳	**موزه ملی آب ایران**	**ایده اولیه:** افقی‌گرایی، حرکت آب بر روی زمین و مواجهه با زمین سخت. آزادی آب، رهایی آب **مبانی‌نظری:** برون‌رفت از حوزه تاریخی و نگاهی نوین به معماری فرم‌گرا **فضاسازی:** فضایی صلب و بسته و در ادامه فضایی سیال و شناور که از ایده طراحی نشات گرفته است. فضایی دوارزشی: سیال/ ایستا **محوریت:** فرم	برآمدن آب از زمین (سخت و سنگی) با فرم‌های صلب و حرکت بر روی زمین با فرم‌های منحنی نوعی از تناسب فرم و ایده می باشد. فرم لایه‌ای روی‌هم رفته آب در قسمت منحنی با ایده موزه آب تناسب و هماهنگی دارد.
۴	**کانون وکلای تهران**	**ایده اولیه:** ترازوی عدالت **مبانی‌نظری:** شفافیت، نظارت مردمی و عدالت با برقراری تعادل در نمای ساختمان **فضاسازی:** ایجاد فضاهای مثبت، منفی و واسطه. برقراری تدوام فضایی روشن به‌سمت بالا با رویکردی دین‌محور **محوریت:** مبانی‌نظری و نمادپردازی	نمای بیرونی بنا مفهومی از ترازوی عدالت را یکبار در شکل دووزنه بزرگ معلق و بار دیگر در سیمای شاهین بزرگ میان دو وزنه به نمایش می‌گذارد. احساس معلق بودن طبقات و احاطه همه‌جانبه‌ی فضا، به محض ورود به طبقه همکف و رویت سطح زیرین طبقات آغاز شده و با کشیده شدن نگاه به سمت آسمان، از درون شکاف بین دو بدنه تشدید می‌شود.

نمودار۱: مقایسه تطبیقی و ارتباط بین نقاشی کلانتری و معماری میرمیران



نکاتی که می‌توان به عنوان مشترکات کاری در نتیجه‌گیری این پژوهش برشمرد عبارتند از:
- انسان محوری در آثار دو هنرمند نقشی جالب توجه دارد. کلانتری در شب بختیاری دقیقاً انسان را نقش می‌کند و میرمیران در رفسنجان به انسان بومی آنچنان اهمیتی می‌دهد که با وجود نبودش، حضوری دائمی دارد. فضای «شب بختیاری» چیزی جز یاد مستقیم و نشانه‌ای جز آرامش و سکوت دشت‌های عشایر در شب نیست و فضای مجموعه ورزشی رفسنجان نیز چیزی را به غیر از یخچال و توانایی معماران گذشته به یاد نمی‌آورد (نمودار ۱ و جدول ۶).
- فضای معماری مدرن و بهره‌گیری از رنگ خاکستری و سفید در «سیاه بر سیاه» همان مینیمالیسمی است که در کانون وکلا دیده می‌شود. عدم حضور سنت و گذشته و استفاده از احجام و اشکال ساده در دو اثر، دیده می‌شود (نمودار ۱ و جدول ۶).
- در آثار اولیه کاهگلی کلانتری، توده و شکل بیرونی معماری ایران بیشتر مورد توجه است. در دوره میانی رابطه شکل، زمینه و فضا و در آثارمتأخر وی رابطه سیال بین فضاهای معماری سنتی مورد توجه قرار می‌گیرد. این رابطه سیال و پیچیده که با اجزا سنتی شکل می‌گیرد را می‌توان در کتابخانه ملی ایران با توجه به ایده مطرح شده در بالا که اجزای سازنده بنا از مفهومی سنتی ریشه گرفته اما پیچیده شده‌اند، مقایسه کرد.
بنابراین جدا از آثاری که کاملاً با نگرش غربی شکل گرفته و در آن فضاهای معماری سنتی بازنمودی ندارد. سه نوع از فضاها در بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار دو هنرمند معاصر دیده می شود:
- بازنمایی صریح از فضاهای معماری سنتی ایران، توجه به فرم و فضای بیرونی آن جدای از بافت شهری و به صورت تک بنا؛
- بازنمایی درونی و بیرونی فضاهای سنتی ایران با ترکیب‌بندی نوین و بازنمایی ضمنی فرم‌ها و فضاهای سنتی؛
- بازنمایی مفهومی و گزینشی بر مبنای بازخوانی آزاد از فضاهای معماری سنتی و بازنمایی نمادین فضا بدون بازنمایی فرم‌های معماری سنتی؛
بررسی تطبیقی فضاها در هنرهای دیگر در ایران جهت فهم بهتر و تصویری دقیق‌تر از تصور فضا در هنر معاصر ایران از جمله پیشنهادهای این مقاله برای پژوهش‌های آینده می‌باشد.

پی نوشت

1. Abstruse
2. Sigfried Giedion
3. Ludwig Mies van der Rohe
4. de style
5. Frank Lloyd Wright
6. Piet Mondrian
7. Helen Gardner
8. Norbert Lynton
9. Charles Demuth
10. Walter Gropius
11. Erwin Panofsky
12. Roger Fry
13. Heinrich Wolflin
14. Martin Heidegger
15. Marcos Grigorian

References

- Adams, L.S. (1996). *The Methodologies of Art: An Introduction*. Tehran, Iran: NAZAR Publications.
- Ardalan, N. (2001). *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture*. Isfahan, Iran: KHAK Publications.
- Bani Masoud, A. (2009). *Contemporary Architecture of Iran. Tehran*, Iran: Honare Memari Gharn Publication.
- Eghbali, R. (1999). *Contemporary Architectural Identity, Comparative Study of Theories and Experiences*. Architecture Phd. Thesis, Science & Research Branch, Islamic Azad University.
- Foroutan, M. (2009). *Architectural Language of Persian Paintings* (Survey of Persian Paintings as Historical Documents of Iranian Islamic Architecture). Architecture Phd. Thesis, science & Research Branch, Islamic Azad University.
- Foroutan, M. (2005). Iranian Painters Understanding of the Structure of Architectural Space. *KHIAL,* (13), 70.
- Ghobadian, V. (2013). *Theories and Styles in Contemporary Iranian Architecture*. Tehran, Iran: ELME-MEMAR Publications.
- Gardner, H. (2006). *Art through the Age*. Tehran, Iran: NEGAH Publications.
- Giedion, Z. (2007). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition.* Tehran, Iran: ELMI-FARHANGI Publications.
- Hojjat, M. (1998). Space. *REVAGH*, (10), 17-27.
- Kabir, A., Hekmati, SH. (1999). *Perception of Space*. Tehran, Iran: Cultural Heritage Organization Publications.
- Kalantari, P. (2003). *Eyes the Transmute Earth in Gold a Selection of Paintings.* Tehran, Iran: Zarin & Simin Publications.
- Lynton, N. (2004). *The Story of Modern Art.* Tehran, Iran: NEY Publications.
- Mozayani, M. (2009). *of Time and Architecture*. Tehran, Iran: SHAHIDI Publications.
- Mostaghni, A. (2005). In the Context of Human Self-discovery Space. *ABADI*, (48), 90-94.
- Maleki, T., Maleki, M. (2012). *This Branch is Mine.* Tehran, Iran: PEIKARE Publications.
- Norberg-shulz, Ch. (2010). *Genius Loci: Towards A Phenomenology of Architecture.* Tehran, Iran: ROKHDADE-NO Publications.
- Pakbaz, R. (2009). *Iran Paintings from Ancient Times until Today*. Tehran, Iran: Zarin & Simin Publications.
- Rahnavard, Z. (1999). *The Islamic Art Wisdom.* Tehran, Iran: SAMT Publications.
- Sohangir, S., Borazjani, V. (2012). Comparative Study of Conceptual Links between Space and Architecture in Pre-Modern Music, and Then in the West. *BAGHE-NAZAR*, (23), 33-46.
- Sedighian, R. (1975). Special Aesthetics of Shadows. *RASTAKHIZ Newspaper,* (253), 6.